STEFANO CERIO CHINESE FUN

HATJE CANTZ

STEFANO CERIO

STEFANO CERIO CHINESE FUN

WITH TEXTS BY/MIT BEITRÄGEN VON/CON TESTI DI
NADINE BARTH AND/UND/E WALTER GUADAGNINI

HATJE
CANTZ

TR
650
.C47
2015

DESCARTES IN CHINA

WALTER GUADAGNINI

A white pianoforte, scarred, scraped, seemingly without a keyboard, occupies the left part of the photograph; to the right, in the background, the remains of a passage, maybe the entrance arch of a building that is hard to identify—it's too small to be a castle—topped by a canopy of wood and thatching; to its right there is a ruined wall, and there is a ladder to its left, probably leading to the canopy. The pianoforte and the ruin are the only two presences in a desolate, arid landscape; there are a few trees behind them, also bare, with nests in the branches of two of them. Behind a hillock a house can be glimpsed, farther away, and at an even greater distance the horizon of higher ground can be seen, whose nature is impossible to decipher: hills, maybe mountains. The sky is a milky mass, gray like the earth but denser and therefore less expressive, still.

Same ground, same sky, but now the composition is dominated by a building under construction; the color is that of the concrete, the form that of an invented castle, more Disney than Ludwig. The overall effect is that of a bunker, which due to some prank of history, someone has decided to transform into dream architecture, while only managing to create a nightmare. These are the only two images—among all those in my possession as I write—lacking in any element of recognition of the place where they were made (actually, on closer examination, the first one does have an inscription that is hard to decode, on the mysterious building, just over the arch, but it is small and blends into the surface), and this makes them even more alienating, if possible, exemplars of a way of taking pictures that always manages to reach visionary heights through an absolutely rational reading of the reality existing there, in front of the camera.

Where the eye more or less quickly can grasp the reference to China, in fact, a series of considerations is triggered that obviously orients the interpretation, charging the image with everything the Western eye and mind might think or know—or think they know, in most cases—about those geographically and the for centuries culturally faraway places, which are now so close, in both senses, to us today. These two images, then, seem almost like a counterweight that Stefano Cerio discerns and places inside a clearly identified and identifiable sequence, which is paradoxically easier to misunderstand precisely for this reason.

The Far East, and China in particular, have been a favorite destination over the last few decades for a long and prestigious series of Western photographers, who have found a main source of inspiration in the local contemporary architecture. Just consider, for example, Olivo Barbieri, Peter Bialobrzeski, and Michael Wolf, just to name three who with greater frequency, and probably with greater capacity of penetration and restitution, have approached these places and some of the themes connected with their urban development. The occidental gaze has undoubtedly been fascinated—also in the sense of the fascination with horror cherished by the poetics of the sublime—by the mental and physical mechanisms that lie behind the growth and the life itself of the Chinese metropolis, bearing witness to its specificities in terms of new spatial character, new kinds of luminosity, new configurations of urban space, certainly not by chance retracing that path of fascination with the "other" that has always been part of the relationship between different cultures. These themes are also there in Cerio's China, but they are set in the background, also and not coincidentally in visual and compositional terms: look, for example, at the image of a frozen lake with boats at its center, or the picture dominated by the "Big Pendulum" roller coaster, or those of tennis courts and football fields, where looming skyscrapers sometimes appear, at times arranged almost as if to form a setting for the main subject, in other cases compact, like a wall, or elsewhere isolated like sentinels of a modernity ready to sweep away the last remains of the past. Always in the background and never the protagonists of the scene. Likewise, another characteristic that seems to emerge in what has been called the "high-rise, high-density metropolis," namely that of density, gives way here to enormous voids, spaces that seem more like those of a *terrain vague* of Surrealist memory, than those of the various Gotham Cities scattered throughout China and the Far East.

As also happened in the previous series by Cerio gathered in the book *Vice Versa*, here too the artist operates by starting from a paradox and an absence: his subjects have been conceived and constructed to welcome and be experienced by throngs of people, to function for mass entertainment that precisely in parks displays all its constituent characteristics. Not a single person can be seen in these images, no functioning machinery; the spaces, which are normally perceived as limited due to the crowds that invade them, become enormous, boundless, out of scale as much or more than the objects themselves. Two emblematic cases,

CITY UNIVERSITY OF HONG KONG
LIBRARY

besides the two images described at the outset, are the two shots taken on the beach, the first dominated by the sign on the left and the pole with the loudspeakers to the right (to whom do these things speak?), the second by an outlandish watchtower topped by an even more improbable clock, an image where the metaphysical unintentionally takes on comical overtones.

This architectural oddity, so strident from the standpoint of its inner formal balance (the skewed tripod that supports the clock, to which the balcony seems to cling, has to cope with a spiral staircase that prevents the two main parts from achieving alignment), effectively opens the door to a consideration regarding the specificity of this project within Cerio's oeuvre. While in different ways the vertical access systems, aquatic parks, and cruise ships in the previous series had a certain compactness, a formal unity of their own—the display of a mechanical and functional beauty, for the former, popular tastes, for the second, and an attempt at luxurious though generic modernity, for the third—these amusement parks and their works of architecture are the triumph of contamination, of the pastiche, symptoms of a taste whose cultured reference cannot help but be *Learning from Las Vegas* by Robert Venturi and Denise Scott Brown, but whose result is, again, a mixture of styles, images, and colors that is quite hard to define (and often to bear, visually).

Together with the clock on the beach, other examples of this taste are the giant fruit basket and the Pantagruelian hamburger, but also the Transformer that unwittingly finds itself having to come to terms with the buildings behind it, and the corner of a vaguely defined work of traditional North European architecture with a very tall metal structure beside it. It is the collapse of meaning, as well as of any possible identity, that opens the way, in the end, to a vision of the most accentuated surreal character.

But Cerio certainly does not abandon his deeper spirit, that of the pursuit of an image found suspended in time and space, metaphysical like the tracks of a roller coaster that are interrupted, at a dizzying height, in the middle of nothing, with that always veiled, always obtusely grayish sky. Or like boats—fake, like nearly everything in these images—blocked in the ice, it too gray, of an urban lake, their prows converging at the center to form a circle.

The two photographs described at the start meet on this crest between truth and fiction, metaphysics and realism, as the genuine keystones of this work, melancholy summaries of a creative path enhanced by an ulterior facet with respect to a world whose diversity from that of the West is, in spite of it all, far from fully depleted. A diversity that also emerges from the places in which the contamination between ways of life, practices of amusement and leisure, and customs in the broadest sense of the term, is at its height: and draws new energy precisely from this diversity, because without sacrificing the Cartesian clarity of his Western gaze, he does not refrain from amazing us; and from looking beyond the initial appearances.

Maybe this is what is striking about *Chinese Fun*, as in all of Cerio's work: the constancy of a gaze that seeks out those parts of the world that only a determined, specific photographic intention can bring to light.

DESCARTES IN CHINA
WALTER GUADAGNINI

Ein weißes Klavier nimmt den linken Teil der Fotografie ein – verschrammt, abgeblättert, offensichtlich ohne Klaviatur. Auf der rechten Seite, im Mittelgrund des Bildes, sieht man die Überreste einer Pforte – möglicherweise das bogenförmige Eingangstor zu einem nicht näher erkennbaren Gebäude, viel zu klein für ein Schloss, überragt von einer Überdachung aus Holz und Stroh. Rechts davon eine verfallene Mauer, links eine Leiter, die vermutlich aufs Dach führt. Es gibt nur das Klavier und die Ruine in dieser kargen, verlassenen Landschaft; dahinter ein paar Bäume, auch sie völlig kahl, belebt nur durch ein paar Misteln, die in einigen der Wipfel auszumachen sind. Hinter einer Erhebung erahnt man im Hintergrund eine Behausung, und noch weiter zurückversetzt die Umrisse einer Anhöhe, die sich ebenfalls kaum deuten lässt: Hügel, vielleicht sogar Berge. Der Himmel ist eine milchige Masse, ebenso grau wie die Erde, jedoch geschlossener und deswegen noch ausdrucksloser.

Auf einem anderen Bild sieht man den gleichen Boden, den gleichen Himmel, doch in diesem Fall wird die Komposition von einem im Bau befindlichen Gebäude beherrscht. Seine Farbe ist die von Beton, seine Form die eines Fantasieschlosses – eher Walt Disney als König Ludwig. Der Gesamteindruck ist der eines Bunkers, den irgendjemand in eine Traumarchitektur verwandeln wollte, als wäre es ein Scherz der Geschichte – doch was dabei herauskam, ist ein Albtraum. Es handelt sich um die beiden einzigen Bilder in meinem derzeitigen Besitz, die nicht auch nur ein Element der Wiedererkennbarkeit aufweisen, das darauf schließen ließe, wo sie aufgenommen wurden (tatsächlich zeigt das erste bei näherer Betrachtung eine kaum entzifferbare Beschriftung direkt über dem Torbogen des geheimnisvollen Gebäudes, die jedoch sehr klein ist und fast mit der Oberfläche verschmilzt). Das lässt sie – wenn das überhaupt möglich ist – noch fremdartiger wirken. Es sind Beispiele für eine Art von Fotografie, die mittels einer völlig rationalen Deutung der Wirklichkeit vor der Kamera stets eine visionäre Qualität hervorbringt.

Bei den Aufnahmen, wo der Betrachter tatsächlich mehr oder weniger rasch den Bezug zu China herstellen kann, wird eine Reihe von Überlegungen ausgelöst, die ihre Deutung ganz unvermeidlich verändern; die ein Bild von all dem erzeugen, was das westliche Auge und der westliche Verstand denkt und weiß – oder in den meisten Fällen zu wissen glaubt – von diesen Orten, die geografisch und meist auch kulturell so weit entfernt, aber heute zugleich ganz nah sind. Diese beiden Bilder scheinen daher fast ein Gegengewicht darzustellen, das Cerio bemerkt hat und in den Mittelpunkt einer klar bestimmbaren und erkennbaren – und damit paradoxerweise auch stärker missverständlichen – Abfolge stellt.

Der Ferne Osten und China im Besonderen war in den vergangenen Jahrzehnten bevorzugter Gegenstand einer ganzen Reihe bedeutender westlicher Fotografen, die in der lokalen zeitgenössischen Architektur eine Hauptinspirationsquelle fanden. Man denke an Olivo Barbieri, Peter Bialobrzeski oder Michael Wolf – um sich auf drei Vertreter zu beschränken, die sich mit schöner Regelmäßigkeit und vermutlich einer ständig wachsenden Fähigkeit der Durchdringung und mit immer größerem Erfolg diesen Orten und einigen der Themen gewidmet haben, die mit ihrer urbanen Entwicklung in Zusammenhang stehen. Der westliche Blick ist zweifellos fasziniert von China – auch im Sinn der Faszination des Grauens, die der Poetik des Sublimen innewohnt. Von den psychischen und physischen Mechanismen, die das Wachstum und das Leben der chinesischen Metropolen bestimmen, übernahmen sie die Besonderheiten einer neuen Räumlichkeit, einer neuen Leuchtkraft, einer neuen Gestaltung des urbanen Raums und schlugen dabei sicher nicht ganz zufällig einen Weg ein, der von der Faszination für die Grenzen des Anderen gekennzeichnet ist, das seit jeher das Verhältnis zwischen den verschiedenen Kulturen kennzeichnet. Auch heute sind diese Themen im China Cerios präsent, treten jedoch – wieder kein Zufall – hinter dem visuellen und kompositorischen Aspekt zurück. So sehen wir zum Beispiel das Bild mit den Booten in der Mitte eines zugefrorenen Teichs oder jenes, das gänzlich von der riesigen Achterbahn »Big Pendulum« beherrscht wird. Oder auch die beiden Bilder, die einen Tennis- beziehungsweise Fußballplatz zeigen, von Wolkenkratzern umgeben, die bisweilen bedrohlich wirken, bisweilen auch nur so, als wären sie die Kulisse für das Hauptmotiv. Manchmal wirken sie aber auch kompakt wie eine Mauer, manchmal wiederum isoliert wie Wachtposten einer Moderne, die allzeit bereit ist, die letzten Reste der Vergangenheit hinwegzufegen – stets im Hintergrund; niemals Hauptdarsteller. Ein weiteres Charakteristikum, das in diesen »high rise high density metropolises« stets präsent ist – die Dichte – weicht hier den enormen Leerräumen; Plätzen, die eher an ein »terrain vague« surrealistischer Prägung denken

lassen als an die zahlreichen verstreuten Gotham Cities in China und dem Fernen Osten.

Wie auch in Cerios vorangegangenen Serien, die im Band *Vice Versa* versammelt sind, arbeitet der Künstler hier ausgehend von einem Paradoxon, von einer Abwesenheit. Die Motive seiner Fotografien sind dazu gedacht und gebaut, von riesigen Menschenmengen eingenommen und belebt zu werden und so der Vergnügung der Massen zu dienen, was sich gerade in diesen Parks in aller Deutlichkeit manifestiert. Es ist aber nicht ein einziger Mensch in all diesen Bildern zu sehen; keines der Fahrgeschäfte läuft, und die Plätze, die an diesen Orten normalerweise aufgrund der sie bevölkernden Menschen beschränkt wirken, sind plötzlich riesig, grenzenlos, wie die Objekte selbst. Emblematisch sind in diesem Zusammenhang neben den beiden eingangs erwähnten Fotografien auch die zwei Strandaufnahmen. Die erste wird beherrscht von einem Schild auf der linken Seite und einem Pfosten auf der rechten, der die Lautsprecher trägt (zu wem sie wohl sprechen, diese Gegenstände?), die zweite zeigt einen geradezu fantastischen Beobachtungsturm, der von einer noch fantastischeren Uhr bekrönt wird, ein Bild, in dem die Metaphysik unfreiwillig eine gewisse Komik aufweist. Diese so dermaßen unwahrscheinliche Konstruktion – unklar auch im Hinblick auf ihr inneres gestalterisches Gleichgewicht (der schiefe Dreifuß, der die Uhr stützt und an den der Balkon sich klammert, tritt gegen eine Wendeltreppe an und erlaubt den beiden Hauptkonstruktionselementen keine gemeinsame Achse) – öffnet tatsächlich den Weg zu einer Betrachtung der Eigentümlichkeiten dieses Projekts innerhalb Cerios Œuvre. Vermittelten die Liftanlagen, die Wasserparks und Kreuzfahrtschiffe der früheren Serien eine gewisse Geschlossenheit und formale Einheitlichkeit – erstere durch ihre mechanische und funktionelle Schönheit, zweitere durch ihre allgemeine Beliebtheit und letztere durch den Versuch, eine luxuriöse, wenn auch unbestimmte Modernität auszustrahlen, und sei es auch mit unterschiedlichen Voraussetzungen – dann sind diese Vergnügungsparks und die damit verbundene Architektur ein Triumph der Verschmelzung; des Pastiches. Sie sind Symptome eines Stils, der sich eindeutig auf *Learning from Las Vegas* von Robert Venturi und Denise Scott Brown zurückführen lässt, jedoch abermals zu einer Vermischung von Stilen, Ikonografien und Farben führt, die gar nicht so einfach zu definieren und oftmals visuell auch nicht so einfach zu ertragen sind.

Beispiele für diesen Stil sind – zusammen mit der bereits erwähnten Uhr am Strand – der gigantische Obstkorb und der riesenhafte Hamburger, aber auch das Transformer-Auto, das sich unfreiwillig mit den im Hintergrund befindlichen Gebäuden samt der Eckansicht einer nicht näher definierten traditionellen nordeuropäischen Architektur sowie einer hoch aufragenden Metallstruktur konfrontiert sieht. Es ist ein Zusammenbruch der Sinne wie auch jeder möglichen Identität, die letztlich den Weg ebnet für eine stark ausgeprägte surreale Vision. Cerio gibt jedoch sein innerstes Bestreben auch hier nicht auf – nämlich die Suche nach einem Bild, das in Zeit und Raum schwebt, metaphysisch wie die Gleise einer Achterbahn, die sich in schwindelerregender Höhe inmitten des Nichts kreuzen in diesem stets bedeckten Himmel, der sich in stumpfsinnigem Grau ausbreitet. Ähnlich zeigt sich das bei den Booten – Attrappen wie beinahe alles in diesen Bildern –, die, im ebenfalls grauen Eis eines städtischen Sees eingefroren und den Bug jeweils zur Mitte gerichtet, einen Kreis bilden.

Auf diesem schmalen Grat zwischen Wahrheit und Fiktion, zwischen Metaphysik und Realismus treffen auch die beiden eingangs beschriebenen Fotografien aufeinander. Sie bilden authentische Schlusssteine dieser Arbeit, sind melancholisches Fazit eines kreativen Weges, der durch einen zusätzlichen Bestandteil erweitert wurde in Gegenüberstellung mit einer Welt, deren Andersartigkeit zur westlichen trotz allem noch lange nicht ausgeschöpft ist. Eine Andersartigkeit, die auch an Orten deutlich wird, an denen die Verschmelzung zwischen Lebensweisen, zwischen Vergnügungspraktiken und Zeitvertreib, zwischen Maskierung im weiteren Sinn noch viel größer ist. Und es ist diese Andersartigkeit, die Cerio mit frischem Lebenssaft versorgt, denn ohne dabei die kartesische Klarheit seines westlich geprägten Blickes aufzugeben, hört er nicht auf zu staunen und zu beobachten, auch jenseits des ersten Eindrucks.

Vielleicht ist es auch das, was in *Chinese Fun* wie in allen von Cerios Arbeiten so beeindruckt: Die Beständigkeit eines Blickes, der jene Orte der Welt sucht, die nur eine besondere und entschlossene fotografische Absicht ans Licht bringen kann.

DESCARTES IN CHINA
WALTER GUADAGNINI

Un pianoforte bianco, scalfito, scrostato, senza tastiera si direbbe, occupa la parte sinistra della fotografia; sulla destra, in secondo piano, i resti di un passaggio, forse l'arco di entrata a un edificio difficile da identificare – troppo piccolo per essere un castello –, sovrastato da una tettoia di legno e paglia; sul fianco destro un muro in rovina, su quello sinistro una scala che porta probabilmente alla tettoia. L'oggetto e la rovina sono le uniche due presenze in un paesaggio desolato, arido; alle loro spalle alcuni alberi, anch'essi spogli, ravvivati dai nidi riconoscibili sulle cime di un paio di essi. Dietro a un rilievo si intravede, sullo sfondo, un'abitazione, e più in là ancora il profilo di alture la cui natura è impossibile decifrare: colline, montagne forse. Il cielo è una massa lattiginosa, grigia come il terreno ma più compatta, e per questo ancora più inespressiva.

Stesso terreno, stesso cielo, ma la composizione è dominata ora da un edificio in via di costruzione; il colore è quello del cemento, la forma è quella di un castello inventato, più Disney che Ludwig. L'effetto complessivo è quello di un bunker, che per un qualche scherzo della storia qualcuno ha deciso di trasformare in un'architettura di sogno, ottenendo solamente la realizzazione di un incubo. Si tratta delle uniche due immagini – tra quelle in mio possesso mentre scrivo – prive di qualsiasi elemento di riconoscibilità rispetto al luogo dove sono state riprese (in realtà, a ben vedere, la prima presenta una scritta difficile da decifrare, ma pure esistente sull'edificio misterioso, appena sopra l'arco, ma è piccola e ben mimetizzata con la superficie), e questo le rende – se possibile – ancora più straniate, esemplari di un modo di fotografare che riesce sempre ad arrivare alla visionarietà attraverso una lettura assolutamente razionale della realtà posta davanti alla macchina fotografica.

Là dove, infatti, l'occhio coglie, più o meno velocemente, il riferimento alla Cina, si innescano una serie di considerazioni che instradano fatalmente la lettura, che caricano l'immagine di tutto ciò che l'occhio e la mente occidentali pensano e sanno – o pensano di sapere, la maggior parte delle volte – su quei luoghi tanto lontani geograficamente e per molto tempo anche culturalmente, quanto oggi, in entrambi i sensi, vicini. Queste due immagini, dunque, paiono essere quasi un contrappeso che Cerio individua e pone all'interno di una sequenza chiaramente individuata e individuabile, e paradossalmente per questo più fraintendibile.

L'Estremo Oriente, e la Cina in particolare, sono stati in questi ultimi decenni meta privilegiata di una lunga e prestigiosa teoria di fotografi occidentali, che hanno trovato nella locale architettura contemporanea la loro fonte di ispirazione primaria. Si pensi ad esempio a Olivo Barbieri, Peter Bialobrzeski, Michael Wolf – per limitarsi a tre che con maggiore frequenza, e probabilmente con maggiore capacità di penetrazione e di resa, hanno affrontato questi luoghi e alcune delle tematiche legate al loro sviluppo urbanistico. Lo sguardo occidentale è senza dubbio rimasto affascinato – anche nel senso del fascino dell'orrido caro alle poetiche del sublime – dai meccanismi mentali e fisici che sovrintendono alla crescita e alla vita stessa delle metropoli cinesi, ne hanno riportato le specificità in termini di nuove spazialità, di nuove luminosità, di nuove configurazioni dello spazio urbano, ripercorrendo certo non casualmente quel percorso di fascinazione nei confronti dell'"altro" che da sempre ha segnato il rapporto tra culture diverse. Ora, queste tematiche sono presenti anche nella Cina di Cerio, ma sono poste in secondo piano anche, e non casualmente, sotto l'aspetto visuale, compositivo: si vedano ad esempio l'immagine del lago ghiacciato con le barche al centro, quella dominata dal grande rollercoaster "Big Pendulum", o ancora quelle dei campi da tennis e di calcio, dove appaiono i grattacieli a volte incombenti, a volte disposti quasi a far da quinta al soggetto principale, a volte compatti come un muro, altre isolati come sentinelle di una modernità pronta a spazzare via gli ultimi resti del passato. Sempre sullo sfondo, mai protagonisti della scena. Allo stesso modo, l'altra caratteristica che da sempre traspare in quelle che sono state definite come *high rise high density metropolis*, per l'appunto la densità, lascia qui il posto a enormi vuoti, a spazi che paiono più quelli di un *terrain vague* di memoria surrealista, che quelli delle varie Gotham City sparse in Cina e in Estremo Oriente.

Come accadeva anche nelle precedenti serie di Cerio raccolte nel volume *Vice Versa*, anche in questo caso l'artista opera a partire da un paradosso e da una mancanza: i suoi soggetti sono stati pensati e costruiti per accogliere ed essere vissuti da folle di persone, per essere funzionali a un divertimento di massa che proprio nei parchi manifesta tutte le sue caratteristiche costitutive. Non una persona è presente in queste immagini, nessuna macchina funziona; gli spazi, che normalmente in questi luoghi vengono percepiti come limitati a causa delle masse che li utilizzano,

divengono enormi, smisurati quanto e più degli stessi oggetti. Emblematiche sono, a questo proposito, oltre alle due immagini citate in avvio, anche le due scattate sulla spiaggia, la prima dominata dal cartello sulla sinistra e dal palo che sostiene gli altoparlanti sulla destra (a chi parlano, ora, quegli strumenti?), la seconda da una improbabile torretta per la sicurezza sormontata da un ancor più improbabile orologio, immagine dove la metafisica si colora involontariamente di una venatura comica.

Questa costruzione così improbabile, così stridente anche dal punto di vista dei suoi equilibri formali interni (il treppiede sghembo, che sostiene l'orologio e al quale si abbarbica la piantana, si confronta con una scala a chiocciola e non permette ai due elementi primari della costruzione di stare in asse), apre in effetti la strada a una considerazione relativa alla specificità di questo progetto all'interno del percorso di Cerio. Se, pur con diverse modalità, gli impianti di risalita, i parchi acquatici e le navi da crociera delle precedenti serie avevano una loro compattezza, una loro unità formale – l'ostentazione di una bellezza meccanica e funzionale i primi, un gusto popolare i secondi, un tentativo di lussuosa seppur generica modernità le terze –, questi parchi divertimenti e le architetture a loro legate sono il trionfo della contaminazione, del *pastiche*, sintomi di un gusto il cui riferimento colto non può che essere il *Learning from Las Vegas* di Venturi e Scott Brown, ma il cui risultato è, di nuovo, una commistione di stili, iconografie, colori, ben difficile da definire (e spesso anche da sopportare visivamente).

Insieme al già citato orologio sulla spiaggia, esemplari di questo gusto sono il gigantesco cesto di frutta e il pantagruelico hamburger, ma anche il razzo che involontariamente si trova a confrontarsi con gli edifici alle sue spalle e l'angolo di una non meglio definita architettura tradizionale nordeuropea affiancato da un'altissima struttura metallica. È il collasso del senso, nonché di ogni identità possibile, che apre infine la strada a una visione dal carattere più accentuatamente surreale.

Ma Cerio non abbandona certo la sua anima più profonda, che è quella della ricerca di un'immagine che si trovi sospesa nel tempo e nello spazio, metafisica quanto possono esserlo i binari di un ottovolante che si interrompono, ad un altezza vertiginosa, in mezzo al nulla, a quel cielo sempre velato, sempre ottusamente tendente al grigio. O come possono esserlo sette barche – finte come pressoché tutto in queste immagini – bloccate nel ghiaccio, anchesso grigio, di un lago urbano, le cui prue convergono tutte al centro, a formare un cerchio.

Su questo crinale tra verità e finzione, tra metafisica e realismo, si incontrano le due fotografie descritte in apertura, autentiche chiavi di volta di questo lavoro, malinconiche sintesi di un percorso creativo che si è arricchito di un ulteriore tassello nel confronto con un mondo la cui diversità da quello occidentale è, nonostante tutto, ben lungi dall'essere esaurita. Una diversità che emerge anche dai luoghi in cui maggiore è la contaminazione tra i modi di vita, tra le pratiche del divertimento e dello svago, tra i costumi in senso lato ed è a questa diversità che attinge nuova linfa Cerio, perché, senza rinunciare alla chiarezza cartesiana del suo sguardo occidentale, non rinuncia a stupirsi. E a guardare, al di là delle prime apparenze.

Forse è anche questo a colpire in *Chinese Fun*, come in tutto il lavoro di Cerio: la costanza di uno sguardo che cerca quelle parti del mondo che solamente una determinata e specifica intenzionalità fotografica possono portare alla luce.

THE ENERGY OF MANY
NADINE BARTH

You don't find happiness by looking for it, but instead by allowing it to find you.

As a Chinese saying goes.

Now, temples of amusement are naturally places that exist because people go to them. Recreational paradises and spa landscapes, sports stadiums and amusement parks—they come alive through the concentration of people, the interaction of movement, of coming and going and going once again. And we are all familiar with the carousel of our childhood being fully occupied, and with waiting in line for the bumper cars so that we can finally take our turn.

Exuberance, freedom, timelessness.

But what happens when the stands are closed, the carnival moves on, the waterpark takes a break—we don't think about it, we don't live or experience it. We are of course familiar with the allure of an empty playground in the twilight or with the locked bathing huts on a beach in Italy when the season is over. But we see them merely as a counterpart of their direct opposite, the children having just played there, the beachgoers who were there just last month.

Absence-presence is familiar.

China is not.

Those masses of people on the streets. Those masses of people on the subway. Those masses of people in the shopping centers.

The rabbit looks on impishly, sucking on a finger, while in a thought bubble one can see it holding a multistory-high burger. From the meter-high ice-cream cone in front of it drips a liquid, surely sugar-sweet, and further drops are depicted on the roof over the dining area. The food stall, pink, yellow, light blue, green—deserted. Its colors—extremely pale. How does all of this fit together with the picture of the shuffling and thronging masses?

It does.

The masses—they have also left their traces behind on this stall. They were there. And the fact that they were is expressed in the tranquility of the photographs. If they were crisply colored against a deep blue sky—they would be cold, without life. Here in the intermediate world of faded hues, here there is space for the laughter of children, for the dripping of scoops of ice cream, for sticky hands and rosy cheeks, the elation of a couple, a first date, perhaps a timid kiss, a group of friends, tussling, giggling, flirting, quarreling, tolerating one another.

All of this is inscribed in the lines of the image, the surfaces of the façade, the writing on the signs. They are charged with the energy of the many. Even now in their deserted state.

An aura of exuberance.

Stefano Cerio is conscious of this interplay between concentration and emptiness: in an exhibition in Turin, opposite the deserted amusement facilities, he presented a video in which hundreds of people approach one, down three escalators, hurrying on their way somewhere. In 2050, two out of three of the earth's inhabitants will live in cities. Shanghai, Beijing, Guangzhou, and Shenzhen are already now among the largest metropolises in the world. The fact that the severe levels of pollution, the constant smog in these megacities, yields this diffuse, soft light—a blessing for Cerio. Since the matte quality of the surroundings even bolsters the surreal aspect, and although the plate camera depicts sharply, it leaves ample room for interpretations. Stefano Cerio always approaches his object with the same precise spatial composition, the images shot from a central perspective, line up to form a topology of Chinese play-venues. The consistent proportionality, the exposure value as a sum of all the numerical ratios between focal aperture and shutter speed gives rise to tranquility and calls to mind the milestones of topographic photography: Bernd and Hilla Becher's industrial buildings, which although in black and white, were taken against a similarly hazy sky, from the same distance, and from a slightly elevated standpoint. Cerio remains on the same level as his opposite, but the stripping of the object, the reduction to its essence, this is similar. As there, a certain melancholy emerges on account of the impermanence of the structures—after a few season s, even the most modern play equipment becomes outdated and needs to be replaced—and simultaneously a certain serenity, since the structures are "rescued" in a way, albeit as lasting images in the history of photography.

An area around structures for merrymaking.

Ultimately, it is not important exactly where Cerio took the photographs: Hong Kong, Shanghai, Beijing, Qingdao, Shenzhen, Guangzhou, Macao, Dongguan. They are uncoupled from their surroundings, rooted only in themselves and their purpose, their meaningfulness, from which they are only temporarily released, until the season begins once again.

Giant porcelain figures kissing each other, Ferris wheels standing still, an "Om" symbol covered with flowers.

And hence this work is not a work about China; it is only shot in China. In a country, incidentally, that produces seventy percent of the toys sold around the world—but this is not relevant in this context. It is a work about the idea of amusement, one that focuses on buildings, and perhaps even a gentle criticism of the fact that it has to focus on buildings, since, isn't happiness at home everywhere as play, isn't happiness, as the saying at the beginning holds, within us, wanting to be found. The images of winter remind us of the mindfulness that is all too easily neglected in the summer, when outward amusement, superficiality, and whirlwind pleasure calls. The boats with the drolly shaped roofs and the small rockets on the sides of the cabins huddled together on the ice, while in the background a skyline of high-rise buildings simmers, make reference to the building boom in Chinese cities and to attempts to deal with the rapid transformation, be it with the aid of an hour-long boat ride on a lake that first has to thaw again.

Already in his series *Night Ski*, Stefano Cerio filtered the concentrate of alpine amusement from the superabundance through photographing solely at night, drawing quite close to the ski lifts and buildings, and awoke them from their sleep with the flash, made their vibrant colors glow against the night sky, virtually caused them to cry out on account of the destruction of the mountains, the unnaturalness of their existence. And between the iron bars appears a single photograph with tracks in the snow—although hundreds must have passed by there the previous day. A lesson in a most beautiful two-dimensionality.

Contrasting pairs.

Day and night.

Summer and winter.

Clamor and silence.

The series *Winter Aquapark*, which is comparable in subject to *Chinese Fun*, is accompanied by a video showing bathers in high summer in front of the same motif. With a dance of animation, with fountains bubbling along, and with elephants being climbed.

The series *Cruise Ship* Stefano Cerio accompanies with a film that oscillates between advertising clip, cynical commentary on the topic of cruises, and lyrical image snippets. Again and again interrupted and thus reduced to the absurd by the sound of the sea that overlays everything: the sea, from which we come, the sea, in which we disperse ourselves.

Full and empty.

Being and nothingness.

Laughter and death.

One of the strangest images from *Chinese Fun* is the motif with the basket of fruit, which also adorns the cover. This oversized object pops up the middle of the wayside, serving peaches, apples, grapes, apricots, and strawberries. To whom? Why? This is not revealed. The sculpture, which promises opulence and pleasure, might be constructed as a signpost to another fun park, but it also functions as a spontaneous spot of delight when driving past, even if one is not even seeking it at all. A brief moment of smiling, of amusement, unanticipated, unreal. A large yellow peach has fallen out, a small plum as well. They lie on the grassy ground. And the more people smile at the fruits, the more intense the energy that the whole object exudes becomes. A moment that one is given.

Happiness—we only have to allow it.

DIE ENERGIE DES VIELEN
NADINE BARTH

Glück findest du nicht, indem du es suchst, sondern indem du zulässt, dass es dich findet.

So lautet ein chinesisches Sprichwort.

Nun sind die Tempel der Zerstreuung natürlich Orte, die dadurch existieren, dass man sie aufsucht – Freizeitparadiese und Bäderlandschaften, Sportstadien und Erlebnisparks. Sie leben durch die Dichte an Menschen, die Interaktion der Bewegung, das Kommen und Gehen und Wiederhinkommen. Und wir alle kennen das Karussell unserer Kindheit als vollbesetzt und das Schlangestehen vor dem Autoscooter, um endlich an die Reihe zu kommen.

Ausgelassenheit, Freiheit, Zeitlosigkeit.

Was passiert nun aber, wenn die Stände geschlossen sind, der Jahrmarkt weiterzieht, der Aquapark Pause macht – wir denken darüber nicht nach, wir (er-)leben es nicht. Klar, der Charme eines leeren Spielplatzes in der Dämmerung oder die verschlossenen Bäderkabinen eines italienischen Strandes in der Nachsaison sind uns bekannt. Aber wir sehen sie nur als Pendant ihres direkten Gegensatzes, die Kinder haben ja eben noch gespielt, die Strandbesucher waren doch letzten Monat noch da.

Das Abwesend-Anwesende ist vertraut.

China ist es nicht.

Diese Massen an Menschen auf den Straßen. Diese Massen an Menschen in den U-Bahnen. Diese Massen an Menschen in den Shoppingcentern.

Der Hase schaut verschmitzt, nuckelt am Finger, in einer Gedankenblase sieht man ihn einen mehrstöckigen Burger halten, von der meterhohen Eistüte davor tropft imaginäres Flüssiges, zuckersüß sicherlich, am Dach über dem Speiseraum sind weitere Tropfen nachgestaltet. Die Essensbude, pink, gelb, hellblau, grün – verlassen. Ihre Farben – äußerst blass. Wie geht das mit dem Bild der sich schiebenden und drängenden Massen zusammen?

Es geht.

Die Massen – sie haben auch an dieser Bude ihre Spuren hinterlassen. Sie waren da. Und dass sie da waren, drückt sich in der Sanftheit der Fotografien aus. Wären sie knackig farbig vor tiefblauem Himmel – sie wären kalt, ohne Leben. Hier, in der Zwischenwelt der gebrochenen Töne, hier ist Platz für das Lachen der Kinder, das Tropfen der Eiskugeln, die klebrigen Hände und rosanen Wangen, die Freude des Paares, das erste Date, vielleicht ein scheuer Kuss, die Freundesgruppe, raufend, giggelnd, flirtend, streitend, sich vertragend.

All dies ist eingeschrieben in die Linien des Bildes, die Flächen der Fassaden, die Schriften der Tafeln. Sie sind aufgeladen mit der Energie des Vielen. Selbst jetzt im verlassenen Zustand.

Eine Aura des Überschwangs.

Stefano Cerio ist sich dieses Wechselspiels aus Dichte und Leere bewusst: In einer Ausstellung in Turin stellt er den einsamen Vergnügungsstätten ein Video gegenüber, auf dem Hunderte von Menschen auf einen zukommen, drei Rolltreppen hinunter, auf dem eiligen Weg irgendwohin. Im Jahr 2050 werden zwei von drei Erdbewohnern in Städten leben; schon jetzt gehören Shanghai, Beijing, Guangzhou und Shenzen zu den größten Metropolen der Welt. Dass die starke Umweltverschmutzung, der ständige Smog in diesen Megacities dieses diffuse, weiche Licht hervorbringt – ein Segen für Cerio. Denn die Mattheit des Ambientes unterstützt den surrealen Aspekt noch, die Plattenkamera zeichnet zwar scharf, lässt aber genügend Spielraum für Interpretationen. Stets nähert sich Stefano Cerio seinem Objekt mit der gleichen präzisen Raumkomposition; die zentralperspektivisch angeordneten Bilder reihen sich zur Topologie chinesischer Spiel-Orte. Die immer gleichbleibende Verhältnismäßigkeit, der Lichtwert als Summe aller Zahlenverhältnisse zwischen Blendenöffnung und Belichtungszeit, schafft Ruhe und erinnert an die Meilensteine topografischer Fotografie: Bernd und Hilla Bechers Industriebauten, die zwar in Schwarz-Weiß, aber vor ähnlich dunstigem Himmel aufgenommen wurden, aus gleicher Entfernung, von einem leicht erhöhtem Standpunkt. Cerio bleibt auf einer Ebene mit seinem Gegenüber, doch die Entkleidung des Objekts, die Reduktion auf seine Essenz, das ist ähnlich. Wie dort entsteht eine gewisse Melancholie ob der Vergänglichkeit des Baus – nach einigen Saisons wird auch das modernste Spielgerät überholt sein und erneuert werden müssen – und gleichzeitig eine gewisse Ruhe, ist der Bau doch irgendwie »gerettet«, und sei es als überdauerndes Bild in der Geschichte der Fotografie.

Ein Areal an Gebäuden der Lustbarkeit.

Letztlich spielt es keine Rolle, wo genau Cerio die Bilder aufgenommen hat. Hongkong, Shanghai, Beijing, Qingdao, Shenzhen, Guangzhou, Macao, Dongguan. Sie sind losgelöst von ihrer Umgebung, verortet nur in sich selbst und ihrer Bestimmung, ihrer Sinnhaftigkeit, derer sie nur zeitweise entbunden sind, bis die Saison wieder anfängt.

Sich küssende Porzellanriesen, stillstehende Riesenräder, ein blumenbeklebtes Om-Zeichen.

Und so ist diese Arbeit keine Arbeit über China, sie ist nur in China aufgenommen. In einem Land übrigens, das 70 Prozent des weltweit verkauften Spielzeugs produziert – aber das ist in diesem Kontext nicht von Belang. Es ist eine Arbeit über die Idee der Zerstreuung, die sich an Gebäuden festmacht, vielleicht sogar eine sanfte Kritik, dass sie sich an Gebäuden festmachen muss; ist Glück als Spiel nicht überall zu Hause, ist Glück, wie das Sprichwort eingangs meint, nicht in uns und möchte sich finden lassen. Die Bilder des Winters gemahnen uns an die Achtsamkeit, die im Sommer allzu leicht vernachlässigt wird, wenn das vordergründige Vergnügen ruft, die Oberflächlichkeit, der schnelle Genuss. Die auf Eis zusammengestellten Boote mit den lustig geformten Dächern und den kleinen Raketen an der Kajütenwand, während im Hintergrund eine Skyline aus Hochhäusern simmert, verweisen auf den Bauboom chinesischer Städte und die Anstrengung, den schnellen Wandel zu verarbeiten – und sei es mithilfe einer Stunde Bootsfahrt auf einem See, der auch erst wieder auftauen muss.

Schon in seiner Serie *Night Ski* filterte Stefano Cerio das Konzentrat alpinistischen Vergnügens aus dem Überangebot, indem er nur nachts fotografierte, sehr nah an die Skilifte und Gebäude herantrat, sie durch den Blitz aus ihrem Schlaf weckte, ihre poppigen Farben gegen den Nachthimmel leuchten, sie fast aufschreien ließ ob der Zerstörung der Berge, der Unnatürlichkeit ihrer Existenz. Und zwischen den eisernen Gestängen taucht ein einzelnes Foto mit Spuren im Schnee auf – Hunderte müssen hier gestern vorbeigefahren sein. Ein Denkzettel in schönster Zweidimensionalität.

Kontrastpaare.

Tag und Nacht.

Sommer und Winter.

Schreien und Stille.

Der Serie *Winter Aquapark*, die *Chinese Fun* vom Sujet her ähnlich kommt, wird ein Video an die Hand gegeben, das Badegäste vor den gleichen Motiven im Hochsommer zeigt. Mit Animationstanz, mit Fontänen, die vor sich hinsprudeln, mit Elefanten, die beklettert werden.

Der Serie *Cruise Ship* verpasst Stefano Cerio einen Film, der zwischen Werbeclip, zynischem Kommentar zum Thema Kreuzfahrten und lyrischen Bilderschnipseln changiert. Immer wieder durchbrochen und damit ad absurdum geführt von dem Rauschen des Meeres, das alles überdeckt: das Meer, aus dem wir kommen; das Meer, in das wir uns zerstreuen.

Voll und leer.

Da und Nicht-Da.

Lachen und Tod.

Eines der seltsamsten Bilder von *Chinese Fun* ist das Motiv mit dem Früchtekorb, das auch das Cover ziert. Mitten am Wegesrand poppt dieses überdimensionale Gebilde auf, werden Pfirsiche, Äpfel, Trauben, Aprikosen und Erdbeeren kredenzt. Für wen? Warum? Es erschließt sich nicht. Die Skulptur, die Opulenz und Genuss verheißt, mag als Wegweiser zu einem weiteren Funpark aufgebaut sein, er funktioniert aber auch als spontaner Freudenpunkt beim Vorbeifahren, selbst wenn man diesen gar nicht aufsucht. Ein kleiner Moment des Lächelns, der Unterhaltung, unverhofft, unwirklich. Ein großer gelber Pfirsich ist herausgefallen, eine kleine Pflaume auch. Sie liegen auf dem Grasboden. Und je mehr Menschen über die Früchte lächeln, desto intensiver wird die Energie, die das gesamte Objekt verströmt. Ein Moment, der einem geschenkt wird.

Wir müssen es nur zulassen, das Glück.

L'ENERGIA DELLA QUANTITÀ
NADINE BARTH

"La felicità non si trova cercandola, ma lasciando che ti trovi".

Così recita un proverbio cinese.

Tuttavia i templi della distrazione esistono solo perché li si va a cercare. Paradisi del divertimento, parchi acquatici, stadi, parchi avventura. Vivono tramite le folle, l'interazione dinamica delle masse che vanno, vengono e tornano. Noi tutti abbiamo conosciuto, nella nostra infanzia, le giostre sempre piene, le lunghe file davanti agli autoscontri nell'attesa che arrivasse finalmente il nostro turno.

Momenti di allegria, di libertà, momenti fuori dal tempo.

Ma che accade se gli stand sono chiusi, se la fiera sta per trasferirsi altrove, se l'ingresso del parco acquatico è sprangato? Non ci pensiamo perché è qualcosa che difficilmente ci capita di sperimentare. Certo, conosciamo il fascino dei giardini deserti al calar della sera, le spiagge in bassa stagione con la loro lunga fila di cabine chiuse. Ma li consideriamo solo come pendant del loro contrario: i bambini hanno appena smesso di giocare, i bagnanti erano ancora qui, appena un mese fa.

Il gioco di presenza e assenza ci è familiare.

La Cina non lo è.

Questa massa di gente sulle strade. Questa massa di gente nella metropolitana. Questa massa di gente nei centri commerciali.

Il coniglietto ha uno sguardo birichino e si succhia il dito mentre immagina, dentro un fumetto, un hamburger a più strati; in primo piano, da un gigantesco cono colano delle immaginarie gocce di gelato, sicuramente dolcissime, e altre gocce colano dal tetto della costruzione. Una tavola calda dipinta di rosa, giallo, azzurro, verde... abbandonata. I colori sono sbiaditi. Com'è possibile conciliare quest'immagine con quella di una massa di persone che spinge e si accalca?

È possibile.

Le masse hanno lasciato traccia di sé anche qui, in questo ristorante popolare. Sono state qui, lo si vede dai colori tenui delle fotografie. Se i colori fossero stati vividi e brillanti contro un cielo blu intenso, le foto sarebbero risultate fredde, prive di vita. Qui, in questo limbo dalle tonalità sbiadite, c'è posto per le risate dei bambini, il gocciolare dei gelati, le mani appiccicose e le guance arrossate, l'allegria delle coppiette, il primo appuntamento, forse un timido bacio, i gruppi di amici che ridono, bisticciano, flirtano, litigano e si rappacificano.

Tutto questo è inscritto nelle linee dell'immagine, nella superficie delle facciate, nelle scritte delle targhe. Tutto è carico dell'energia della quantità. Persino adesso, in stato di abbandono.

È come un'aura di eccesso.

Stefano Cerio è consapevole di quest'alternanza di vuoto e densità. In una mostra a Torino ha contrapposto ai parchi ricreativi deserti un video in cui centinaia di persone si dirigono verso un luogo di divertimento, sciamano giù per tre piani di scale mobili, affrettandosi verso la loro meta. Nel 2050, nel nostro pianeta due abitanti su tre vivranno in città; già oggi Shanghai, Pechino, Canton e Shenzhen sono tra le metropoli più grandi del mondo. La luce soffice e diffusa che l'alto tasso di inquinamento e lo smog costante creano in queste megacities è una vera benedizione per Stefano Cerio: l'opacità dell'aria enfatizza l'effetto surreale, e anche se la macchina fotografica a lastre restituisce un'immagine molto definita, lascia tuttavia ampio spazio all'interpretazione. Cerio si avvicina al suo oggetto scegliendo sempre la medesima, precisa composizione spaziale; le immagini, tutte impostate sulla prospettiva centrale, vanno a costituire una sorta di topologia dei luoghi di divertimento cinesi. Le proporzioni sono invariate: il valore di esposizione, quale somma dei rapporti numerici di apertura del diaframma e tempo di esposizione, esprime un senso di pacatezza e richiama le pietre miliari della fotografia topografica: gli edifici industriali di Bernd e Hilla Becher, fotografati in bianco e nero ma sempre davanti a un cielo altrettanto caliginoso e dalla stessa distanza, sebbene da un punto di osservazione lievemente rialzato. Cerio invece si pone allo stesso livello di ciò che vuole fotografare, ma il disvelamento dell'oggetto, la riduzione alla sua essenza sono gli stessi. Anche qui troviamo quella sorta di malinconia che scaturisce dalla caducità delle strutture (bastano poche stagioni perché anche la giostra più moderna sia superata e debba essere sostituita) e allo stesso tempo un senso di pace, perché le strutture fotografate sono in un certo senso "salvate", seppur sotto forma di un'immagine che continuerà a vivere nella storia della fotografia.

Un'area di edifici destinati allo svago.

In fin dei conti non ha importanza il luogo esatto in cui le fotografie sono state scattate. Hong Kong, Shanghai, Pechino, Tsingtao, Shenzhen, Canton, Macao, Dongguan. Sono luoghi separati dai loro dintorni, concentrati in se stessi, nella loro

funzione e nel loro significato, da cui vengono separati solo per brevi periodi, finché la stagione ha nuovamente inizio.

Giganti di porcellana che si scambiano un bacio, ruote panoramiche immobili, il simbolo "Om" con fiori applicati. Quello di Stefano Cerio non è un lavoro "sulla Cina", ma semplicemente un lavoro realizzato in Cina. In un paese, tra l'altro, che produce il 70% delle giostre vendute nel mondo intero – un fatto del tutto secondario, in questo contesto. È un lavoro dedicato al modo in cui l'idea di svago si applica agli edifici; forse, addirittura, è una critica al fatto che l'idea di svago debba applicarsi agli edifici. La felicità è un gioco che non si trova ovunque; la felicità, come vuole il proverbio citato all'inizio, non è in noi ma desidera di essere trovata. Le immagini invernali ci ricordano quella capacità di cura e attenzione che in estate trascuriamo fin troppo facilmente, quando ad attrarci è soprattutto il divertimento, la superficialità, il piacere veloce. Le barche radunate sul ghiaccio, con i buffi tettucci e i piccoli missili dipinti sulla cabina, mentre sullo sfondo troneggia uno skyline di grattacieli, rimandano al boom edilizio delle città cinesi e al tentativo di elaborare quel rapido cambiamento, magari attraverso una gita in barca su un lago che prima deve scongelarsi.

Già nella serie *Night Ski* Stefanio Cerio ha estratto una sorta di concentrato della sovrabbondante offerta di divertimento alpino; lo ha fatto con una serie di fotografie di edifici e impianti di risalita, ritratti rigorosamente in notturna e da distanza ravvicinata. Le strutture, come svegliate improvvisamente dal bagliore del flash, risplendono di colori brillanti contro il cielo notturno, e sembrano quasi denunciare, gridando, la distruzione della montagna, l'innaturalità della loro esistenza. Tra i cavi metallici, solo una foto mostra tracce di neve: ieri in centinaia hanno sciato su questo terreno. Una lezione che si esprime in una bellissima forma bidimensionale.

Coppie di contrasti.

Giorno e notte.

Inverno ed estate.

Grida e silenzi.

Per la serie *Winter Aquapark*, il cui tema è analogo a quello di *Chinese Fun*, Cerio mette a disposizione un video che mostra i bagnanti in piena estate, davanti agli stessi soggetti che compaiono nelle foto invernali. Vi si vedono balli di gruppo, fontane che spruzzano, elefanti su cui arrampicarsi.

Per la serie *Cruise Ship*, Cerio mette a punto un filmato che oscilla dal clip pubblicitario al commento cinico sul tema della crociera, alla sequenza di immagini liriche. Un video continuamente frammentato e portato all'assurdo dal rumore del mare che sovrasta tutto; il mare da cui veniamo, in cui ci perdiamo.

Pieno e vuoto.

Presenza e assenza.

Risate e morte.

Una delle immagini più singolari della serie *Chinese Fun* è quella del cesto di frutta, che compare anche in copertina. Una struttura di enormi dimensioni, che balza improvvisamente agli occhi sul ciglio della strada e offre pesche, mele, uva, albicocche e fragole. A chi? E perché? Non è chiaro. Forse la scultura, che suggerisce un'idea di abbondanza e piacere, ha la funzione di indicare la direzione del vicino parco dei divertimenti, tuttavia svolge anche un ruolo autonomo come spontaneo momento di distrazione per chi le passa casualmente accanto. È l'istante di un sorriso, di una piccola distrazione, insperata e irreale. Una grande pesca gialla è caduta dal cesto, e così una prugna. Giacciono sull'erba. E più i frutti strappano ai passanti un sorriso, più intensa diventa l'energia che l'oggetto sprigiona. Un momento che ci viene donato.

Dobbiamo solo consentirle di trovarci, alla felicità.

REEB
还是力波來

朝族冷面
中西快餐

Bank of America Merrill Lynch

恐龙园
售票处
恐龙园
售票亭
百事可乐
百事可乐
pepsi
meiji
明治雪糕
欢
笑
天
地
串烧快线

Window of the World
世界之窗
世界之窗 20年
成长 感恩 激情 创想
遇到危难 请及时拨打110
——沙河派出所“110宣传日”活动点

环维 5D 互动剧场

7

已进入森林防
火区 请勿用火

Snoopy's
World

宝

Merry Christmas

世界之窗
缤纷圣诞迎新年

游船码头
BOAT PIER
可口可乐
可口可乐
可口可乐
商品部
WELCOME
Coca-Cola
Coca-Cola

天空步道
500元
禁止翻越护栏

小心地滑

鯨豚館

友情提示
此海域是非游泳区，海内有暗礁，存有危险性，
为了您的生命安全，请不要进入此海域游泳，
游泳者请到东侧防鲨网内游泳。
600米游泳区域
东
崂山区石老人海水浴场管理处
中国移动无线宽带WLAN已覆盖本浴场 想上网 装宽带 找CMCC

THE VENETIAN

出 船背桥 每次只限两人通过 出
只限12岁以上人员通过，12岁以下儿童需由家人陪同。
请保管好个人随身携带物品，以免落入水中，后果自负。

欢
乐
谷
HAPPY
欢乐心企
PENGUIN

VENETIAN
The VENETIA

nds
樂場
WIEHLUV DUM
A S I N O

2013年03月06日
15时10分58秒
3月31日即可开始
GENTING

HONG KONG NATIONAL TENNIS CHAMPIONSHIPS 2013
香 港 網 球 錦 標 賽

ATKINS

IMAX
全球唯一
胶片IMAX
博物馆
空降东莞
荣耀启幕
SIDE WINDER
售票亭
美年达
请上三楼

4:49
4:49

GALAXY

迷你过山车
出口
运行时间

欢乐谷
必胜客 欢乐餐厅
全新推出
快速通道
20元

北京金港野马销售中心
400-817-9997
XCAR.COM.CN

大摆锤
Big pendulum

People Park, Shanghai

Window of the World, Shenzhen

Little China, Shenzhen

Chaoyang Park, Beijing

Venetian Casino, Macau

Shijingshang Park, Beijing

Amazing World, Dongguan

Fisherman's Wharf, Macau

Little China, Shenzhen

National Stadium, Beijing

Shilaoren Bathing Beach, Qingdao

Happy Valley, Hong Kong

Ocean Park, Hong Kong

Shanghai Happy Valley, Shanghai

Tsing Yi

Hong Kong

Huairou

Gold Coast Water Park, Guangzhou

Tuanjiehu Park, Beijing

Treasure Island Pirate Kingdom, Qingdao

Water Cube, Beijing

Huairou

Window of the World, Shenzhen

Polar Ocean Park, Qingdao

Xiedao Holiday Village, Beijing

Amazing World, Dongguan

Snoopy's World, Sha Tin

Chaoyang Park, Beijing

Shilaoren Bathing Beach, Qingdao

Minsk World, Shenzhen

Changfeng Park, Shanghai

Fisherman's Wharf, Macau

Amazing World, Dongguan

Little China, Shenzhen

Great Wall Toboggan

Chongli

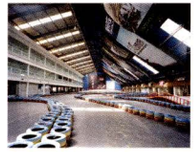
Jinjiang Amusement Park

Happy Valley, Shenzhen

Shanghai Happy Valley, Shanghai

Huairou

Tuanjiehu Park, Beijing



Xiedao Holiday Village, Beijing

Shanghai Happy Valley, Shanghai

Wonderland Amusement Park, Nankou

Shek O Beach, Hong Kong

Chime Long Paradise, Guangzhou

Venetian Casino, Macau

Hong Kong

Galaxy Casino, Macau

Xiedao Holiday Village, Beijing

Amazing World, Dongguan

Hong Kong

Qingdao

Xiedao Holiday Village, Beijing

BIOGRAPHY / BIOGRAFIE / BIOGRAFIA

Stefano Cerio (born in 1962) lives and works in Rome and Paris. He began his career as a photographer at the age of eighteen, contributing to the Italian weekly *L'Espresso*. Since 2001, his interest has gradually moved towards explorative photography and video. His works are to be found in many public and private collections.

Stefano Cerio (geboren 1962) lebt und arbeitet in Rom und Paris. Im Alter von achtzehn Jahren begann er seine Karriere als Fotograf und war als solcher für die italienische Wochenzeitschrift *L'Espresso* tätig. Seit 2001 hat sich sein Fokus sukzessive hin zur explorativen Fotografie und zur Videokunst verlagert. Seine Arbeiten finden sich in zahlreichen öffentlichen und privaten Sammlungen.

Stefano Cerio (nato nel 1962) vive e lavora tra Roma e Parigi. Inizia la carriera di fotografo a soli 18 anni, collaborando con il settimanale *L'Espresso*. Dal 2001 il suo interesse si sposta progressivamente verso la fotografia di ricerca e il video. Le sue opere sono in molte collezioni pubbliche e private.

Monographs

Vice Versa, Rome, 2013
Aquapark, Rome, 2011
Sintetico Italiano, Milan, 2009
Machine Man, Milan, 2004
Dissolvenze corporee, Milan, 2002

Solo Exhibitions (Selected)

2015 *Chinese Fun,* Fondazione Volume, Rome
2014 *Cruise Ship,* Mois de la Photo à Paris, Galerie Italienne, Paris
2014 *Paths,* Dolomiti Contemporanee, Casso
2013 *Chinese Fun,* Noire Gallery, Turin
2012 *Night Ski,* Studio Trisorio, Naples
2011 *Night Ski,* Galerie Italienne, Paris
2011 *Summer Aquapark,* video projections, Museo Maxxi, Rome
2011 *Aquapark,* Fondazione Forma per la Fotografia, Milan
2011 *Winter Aquapark,* Changing Role Move Over Gallery, Naples
2010 *Winter Aquapark,* Galerie Italienne, Paris

Editor: Nadine Barth
Copyediting: Christina Bösel, Salvatore Crisci, Leina González
Translations: Barbara Baroni, Amy Klement, Alexandra Titze-Grabec
Design: Julia Wagner, grafikanstalt
Typeface: Neue Haas Grotesk
Production: Heidrun Zimmermann, Hatje Cantz
Paper: LumiSilk, 170 g/m²
Printing: Offsetdruckerei Karl Grammlich GmbH, Pliezhausen
Binding: Josef Spinner Großbuchbinderei GmbH, Ottersweier

© 2015 Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, and authors
© 2015 for the reproduced works by Stefano Cerio: the artist

Published by
Hatje Cantz Verlag
Zeppelinstrasse 32
73760 Ostfildern
Germany
Tel. +49 711 4405-200
Fax +49 711 4405-220
www.hatjecantz.com
A Ganske Publishing Group company

Hatje Cantz books are available internationally at selected bookstores.
For more information about our distribution partners, please visit our website at
www.hatjecantz.com.

ISBN 978-3-7757-3969-6

Printed in Germany

Cover illustration: *Huairou*
Back cover illustration: *Little China*, Shenzhen

The artist would like to thank:
A&M Lombardi, Anna Angiolillo, Nadine Barth, Monica Biancardi, Francesco Cascino, Chiara Cherchi, Silvia Chessa, Danilo Eccher, Fondazione Volume, Cecilia Freschini, Tommaso Grassi, Walter Guadagnini, Vincent Ip Wan Sang, Matteo Lanetta, Marco Noire, Daniela and Francesco Nucci, Vincenzo Piscitelli, Laura and Lucia Trisorio, Julia Wagner.

Special thanks to:
Scan and color correction Soluzioni Arte Roma

香港城市大學
City University
of Hong Kong
邵逸夫圖書館
SHAW LIBRARY